Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Mardi 30 novembre
Stravinski/Moussorgski | Mikhaïl Rudy

Dans le cadre du cycle **L'art total**
Du 27 novembre au 2 décembre





Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : **www.citedelamusique.fr**

Cycle **L'art total**

« *Ce n'est pas tant en rêve que dans cet état de délire qui précède le sommeil, et plus particulièrement quand j'ai entendu beaucoup de musique, que je perçois comme un accord général des couleurs, des sons et des parfums. Il me semble que tous se manifestent de la même façon mystérieuse, comme à travers un rayon lumineux, pour s'unir ensuite en un merveilleux concert… L'odeur des oeillets rouge sombre exerce sur moi un pouvoir étrange et magique : involontairement, je sombre dans un état de rêve et j'entends alors, comme venus du lointain, s'enflant puis expirant, les sons profonds du cor de basset.* » Cette expérience onirique contée vers 1810 par Hoffmann dans les *Kreisleriana* est le reflet poétique d'une question qu'envisageaient déjà les théories de l'harmonie des sphères, les réflexions du jésuite Athanasius Kircher ou le clavecin oculaire du père Castel : celle de la correspondance entre les arts.

En 1812, le docteur Sachs parlera d'« *audition colorée* » ; quant au concept plus large de synesthésie, il sera au centre de toutes les attentions à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, donnant lieu à divers débats sur ses formes et ses implications. Liszt, Rimski-Korsakov ou Messiaen – pour ne s'intéresser qu'aux musiciens – furent tous trois synesthètes, attachant aux accords ou aux tonalités des couleurs. Scriabine associait également couleur et son, peut-être de façon plus psychologique que véritablement synesthésique, malgré ce qu'il affirmait (divers articles se sont penchés sur le sujet ces dernières années).

Ses « *sensations musicales colorées* », organisées suivant le cycle des quintes, sont analysées par Leonid Sabaneev en janvier 1911 dans la revue moscovite *Musique*. Elles forment l'un des socles de la « *symphonie de couleurs* » *Prométhée*, créée à Moscou la même année par Serge Koussevitzky. Au piano, à l'orchestre et au chœur *ad libitum*, Scriabine associe un « clavier de lumières » (« *Luce* »), qui possède sa propre ligne sur la partition. Deux voix y sont notées, l'une correspondant à la fondamentale de l'harmonie principale, l'autre changeant plus lentement, sans lien apparent avec la musique. La première de l'œuvre avec le fameux clavier, un Chromola construit par Preston Millar, n'eut pas lieu avant 1915 – alors que Scriabine était déjà mort – et elle suscita autant de critiques que d'interrogations théoriques et pratiques.

Kandinsky avait un jour confié qu'il lui suffisait de voir des tubes de peinture pour entendre de la musique. Dans son esprit, chaque couleur appelait un instrument correspondant : ainsi le jaune sonne trompette, le bleu foncé violoncelle, certaines nuances de rouge tuba et cor… Il explora ces associations dans des « opéras couleur-lumière », ou « compositions scéniques », comme *Sonorité jaune* [*Das gelbe Klang*] : en association avec le compositeur Thomas de Hartmann, il réunit musique, théâtre et scénographie – poursuivant ainsi les recherches de Wagner (qui, on le sait peu, notait assez précisément les jeux de lumière qu'il voulait obtenir) sur le *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale. En 1928, il accepta de « transposer » scéniquement la musique des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski au Friedrich Theater de Dessau, où se trouvait à l'époque le Bauhaus. Après avoir été inspirés par des œuvres (perdues par la suite) du peintre Victor Hartmann, ami de Moussorgski mort prématurément, les *Tableaux*, en une sorte d'aller-retour, formaient l'élément déclencheur d'une représentation où des formes géométriques suspendues, des couleurs projetées et, par moments, des danseurs concouraient à créer une œuvre nouvelle.

Comme Prométhée, dérobant le feu aux dieux, apporte aux hommes un savoir d'origine sacrée, l'artiste conçoit l'art total comme une parole prophétique et une utopie sociale. Kandinsky portait la musique à programme

proposée par le XIXe siècle en piètre estime, considérant ses réalisations comme des « *tentatives très maladroites et, surtout, inconséquentes* » (*Du spirituel dans l'art*). Il voulait en effet substituer aux correspondances extérieures, matérielles et faciles la nécessité intérieure et la résonance (dont un Moussorgski, pour lui, faisait déjà preuve dans ses *Tableaux d'une exposition*). Les émotions artistiques ne doivent plus être acoustiques, visuelles, etc., mais « *purement spirituelles* » : tel est l'art de l'avenir.

Son avant-propos, cosigné avec Franz Marc, à l'*Almanach du Blaue Reiter* (1912) témoigne de cette philosophie. En voici les premières lignes : « *Une grande époque s'annonce et a déjà commencé : l'éveil de l'esprit, l'inclination croissante à reconquérir l'équilibre perdu, la nécessité inéluctable d'engranger les semences de l'esprit, l'épanouissement des premières fleurs. Nous sommes à l'orée d'une des plus grandes époques que l'humanité ait vécues jusqu'ici, l'époque de la grande spiritualité.* » Cet appel enthousiaste reflète les aspirations de nombreux artistes de l'époque : Kupka (*La Création dans les arts plastiques*, 1913), Picabia ou Schönberg ne diront pas autre chose. L'art total devient le moyen d'un discours esthétique totalement nouveau, une sorte de langue universelle orphique qui s'adresse à l'âme, à l'être entier. Pour Scriabine, la réunion des arts prédominants que sont la musique et la peinture et des arts résonateurs (lumière, parfum) doit « *entraîner l'âme dans un élan si titanique que cet élan doit provoquer nécessairement une véritable extase, une véritable intuition des desseins supérieurs* » (Sabaneev). Ainsi, chez lui, le rêve d'une dissolution ultime de la matière avait pour corollaire la dissolution du langage musical traditionnel, et notamment l'abolition de la tonalité, dont témoigne *Prométhée* et son fameux accord *do* – *fa* dièse – *si* bémol – *mi* – *la* – *ré*. Le chemin fut sensiblement le même chez Schönberg (vers l'atonalité) ou chez Kandinsky (vers l'abstraction). Par l'idée de « nécessité », dont les recherches sur l'idée d'art total et de correspondance spirituelle sont partie prenante, se redessine, aux confins d'une religion réinventée, une nouvelle carte de l'art au début du XXe siècle.

Angèle Leroy

Cycle **L'art total**

SAMEDI 27 NOVEMBRE – 20H

Wolfgang Rihm
Gejagte Form (version 1995/1996)
Hugues Dufourt
Les chasseurs dans la neige d'après Bruegel
Dmitri Kourliandski
*Objets impossibles******
Commande de l'Ensemble intercontemporain – Création
Bruno Mantovani
Concerto de chambre
Création française

Ensemble intercontemporain
Bruno Mantovani, direction
***Collectif Abstract Birds,** création d'images en temps réel
Pedro Mari, vidéo
Natan Sinigaglia, vidéo
***Thomas Goepfer,** réalisation informatique musicale Ircam
***Nicolas Berteloot,** régie son
Technique Ensemble intercontemporain

MARDI 30 NOVEMBRE – 20H

Igor Stravinski
Petrouchka
Transcription pour piano du ballet complet par **Igor Stravinski** et **Mikhaïl Rudy**
Modeste Moussorgski
Tableaux d'une exposition
D'après la version théâtrale de **Vassily Kandinsky** de 1928, création française de la projection des esquisses originales

Mikhaïl Rudy, piano

JEUDI 2 DÉCEMBRE – 20H

Franz Liszt
Prometheus
Richard Strauss
Mort et Transfiguration
Ludwig van Beethoven
Prometheus (extraits)
Alexandre Scriabine
Prométhée

Orchestre National de Lyon
Jun Märkl, direction
Roger Muraro, piano
Mathias Lecomte, orgue
Alain Louvier, orgue de lumière

MARDI 30 NOVEMBRE – 20H

Salle des concerts

Igor Stravinski

Petrouchka

(transcription pour piano du ballet complet par **Igor Stravinski** et **Mikhaïl Rudy**)

entracte

Modeste Moussorgski

Tableaux d'une exposition

Accompagnés de la projection animée des dessins préparatoires de **Vassily Kandinsky**
pour le spectacle présenté au Friedrich Theater de Dessau le 4 avril 1928, création française.

Direction artistique : Mikhaïl Rudy.

En collaboration avec le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

Animations : L'E.S.T.
Création des animations : Mathilde Germi
Production des animations : Christian Guillon / Audrey Kleinclaus

Mikhaïl Rudy, piano

Enregistré par France Musique, ce concert sera retransmis le jeudi 16 décembre 2010 à 12h35.

Fin du concert vers 21h40



Petrouchka
Le Grand Marionnettiste

Enfant, j'avais très peur d'aller voir les marionnettes. Dès que le néon du petit théâtre s'éteignait pour laisser la place aux reflets jaunes et verts, surgissaient les personnages du spectacle déformés par leurs ombres. Derrière le rideau, je devinais la présence inquiétante d'une forme humaine qui faisait battre mon cœur d'épouvante. Je le nommais le Grand Marionnettiste. Investi d'une puissance extraordinaire, il était capable d'insuffler la vie à ses créations, de les faire danser et rire, de les rendre amoureuses, mais, au moindre de ses caprices, il pouvait à son gré les faire fondre dans une cuillère tel un personnage de *Peer Gynt*, ou leur couper la tête comme à ce pauvre Pétrouchka. J'étais hypnotisé par son pouvoir illimité, et je m'identifiais à ses créatures. Mes sentiments étaient-ils réels ou imaginaires ? Je cherche toujours la réponse.

Dans le petit théâtre où se joue le drame de Petrouchka et de la Ballerine, un morceau de bois – le piano – anime d'autres morceaux de bois, par la volonté d'un magicien en habit noir. Peut-être faut-il jouer *Petrouchka* en chapeau haut-de-forme, entouré de lapins blancs et de femmes coupées en morceaux qui se reflètent dans les miroirs et se multiplient…
Le piano donnant l'illusion de la vie des marionnettes, qui à leur tour nous font croire aux sentiments humains.

Mais qui tire les ficelles ?
Qui est le Grand Marionnettiste ?
L'enfant aux grands yeux existe-t-il encore ?

« *Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et, tourné du côté de l'ombre, je vous vois, mes filles ! mes reines !* » *

Mikhaïl Rudy

*Arthur Rimbaud – *Les Illuminations*

Igor Stravinski (1882-1971)

Petrouchka

Scènes burlesques en quatre tableaux

Transcription d'Igor Stravinski et Mikhaïl Rudy

Tableau I : La fête populaire de la semaine grasse

Transcription de Mikhaïl Rudy, à l'exception de la ***Danse russe*** *(transcription d'Igor Stravinski)*

Vivace

Le tour de passe-passe

Lento

Danse russe

Allegro giusto

Tableau II : Chez Petrouchka

Transcription d'Igor Stravinski

Stringendo – Molto meno – Allegro

Tableau III : Chez le Maure

Transcription de Mikhaïl Rudy

Feroce stringendo – Meno mosso – Pesante

Danse de la Ballerine

Allegro

Valse (La Ballerine et le Maure)

Lento cantabile

Tableau IV : La fête populaire de la Semaine grasse (vers le soir)

Transcription d'Igor Stravinski et Mikhaïl Rudy

Con moto

Danse des nounous

Allegretto

Danse des cochers et des palefreniers

Moderato

Les déguisés

Agitato

Mort de Petrouchka

Composition du ballet : 1910-1911.
Argument du ballet : Igor Stravinski et Alexandre Benois.
Chorégraphie : Michel Fokine.
Première représentation : Paris, Théâtre du Châtelet, 13 juin 1911, par la compagnie des Ballets russes ; direction musicale : Pierre Monteux.
Principaux rôles : Vaslav Nijinski, Petrouchka, Tamara Karsavina, la Ballerine, Alexandre Orlov, le Maure, Enrico Cecchetti, le Charlatan.
Dédicace de la partition : « À Alexandre Benois ».
Première édition : Édition russe de musique, 1912.
Durée : environ 34 minutes.

Fort du succès obtenu en 1910 par *L'Oiseau de feu*, premier fruit de la collaboration entre Stravinski et les Ballets russes, Serge Diaghilev, directeur de la troupe, décide de commander une nouvelle partition au musicien. Le projet du *Sacre du printemps* est esquissé, mais au lieu de s'y consacrer, le compositeur est saisi d'une autre inspiration, à laquelle il donne forme : il imagine une sorte de concerto pour piano et orchestre, dont il compose la première partie. Les *Chroniques de ma vie* livrent le récit suivant : « *En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures […] le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique et, conséquemment, la figure de mon personnage. Un jour, je sursautai de joie. Petrouchka ! L'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ! C'était bien cela, j'avais trouvé mon titre.* »

La partition est montrée à Diaghilev qui, enthousiasmé, confie le sujet au peintre Alexandre Benois, qu'il charge également des décors. Les pittoresques tableaux du ballet prennent place à Saint-Pétersbourg, vers 1830, pendant la fête populaire de la Semaine grasse. Un charlatan ouvre son théâtre, et, devant l'assistance composée de petites gens, paysans, nourrices, cochers, palefreniers, donne vie à trois marionnettes, Petrouchka, qui tient d'Arlequin et de Pierrot, la Ballerine et le Maure. Aussitôt Petrouchka tombe amoureux de la Ballerine. Mais celle-ci lui préfère, au grand désespoir du héros, le Maure, plus avantageux. Un combat s'engage, qui se poursuit hors du théâtre, au milieu de la fête. Petrouchka s'écroule, mortellement frappé par le Maure. Un lieutenant de police ramasse le cadavre de la marionnette, dont l'ombre apparaît alors au dessus du petit théâtre, adressant au charlatan et à l'assistance un pied de nez.

Un tel sujet constitue une nouveauté pour les Ballets russes, qui ont produit, les saisons précédentes, des spectacles évoquant une Russie féerique et orientale. L'exotisme n'est plus de mise avec cette évocation du Saint-Pétersbourg populaire du XIXe siècle, à la fois plus occidentale et plus concrète, plus authentiquement russe que l'univers légendaire de *L'Oiseau de feu*. L'intrigue, avec ses situations schématiques de commedia dell'arte, dépasse les frontières de la Russie et atteint à l'universel par sa simplicité. Mais ce théâtre dans le théâtre n'est qu'un

aspect du ballet, dans lequel la peinture de la fête populaire tient une place importante. C'est une partition aux contrastes accusés, d'une énergie rythmique explosive, qui emprunte volontiers ses thèmes, d'un franc diatonisme, à la musique populaire, que Stravinski livre aux Ballets russes. Cette esthétique emporte l'adhésion du public, et de Paris à Londres et New York, le succès de *Petrouchka* ne se démentit pas. La musique est louée pour sa sûreté de trait et l'intensité de sa couleur. L'emprunt au folklore russe est apprécié, apportant à l'œuvre une verdeur et un parfum d'authenticité rafraîchissants.

En 1921, Stravinski réalise pour piano seul un arrangement de trois parties de l'œuvre. Il se propose ainsi « *de procurer aux virtuoses du piano une pièce, qui, par son envergure, pourra s'ajouter à leur répertoire moderne, et leur permettra de déployer leur technique* ». D'une grande difficulté d'exécution, la transcription pour piano, dédiée à Arthur Rubinstein, traduit, dans sa dimension percussive, les puissantes lignes de force et la juxtaposition d'éléments contrastants et bigarrés propres à la musique du ballet. La robuste simplicité des thèmes, présentés souvent en lignes parallèles, et l'énergie rythmique sont également mises en valeur par les sonorités, ici très franches, de l'instrument.

Dans la version originale du ballet, l'idée originelle du *Konzertstück* donne naissance à une importante partie de piano associée au personnage de Petrouchka. L'instrument n'apparaît pas dans les scènes de réjouissance collective, au début du premier tableau et dans une grande partie du quatrième, de même qu'au troisième tableau, *Chez le Maure*, à la fin duquel le héros fait une violente mais brève irruption. Les *Trois Mouvements de Petrouchka* retiennent la *Danse russe* (au premier tableau), le second tableau (*Chez Petrouchka*) et le quatrième tableau dans une version abrégée. Ici le compositeur transcrit les épisodes de *La Semaine grasse (vers le soir),* d'où le piano est absent, mais abandonne la fin narrative de la musique du ballet (avec piano). La transcription complète du ballet par Mikhaïl Rudy prend donc en charge les parties laissées manquantes par celle de Stravinski.

Premier tableau
L'effervescence de la fête, la multiplicité des groupes et des animations, cortège d'ivrognes, harangue du compère de la foire, danseuse au triangle, orgue de barbarie, boîte à musique, est traduite par une musique chatoyante, d'un riche coloris instrumental dans la partition originale : bois par quatre, célesta, piano, deux harpes. Dans sa révision de la partition publiée en 1947, le compositeur restreindra quelque peu l'effectif original. Les joyeux appels, sur cinq notes, confiés initialement à la flûte, se détachent d'une trame musicale hétérophonique (dont les parties sont apparentées les unes aux autres par leur matériau), formée d'ostinatos. La métrique changeante et la polyrythmie apportent du relief à cette riche texture. Dans cette scène collective, comme plus tard, au quatrième tableau, les thèmes défilent, se juxtaposent dans un étonnant patchwork d'emprunts au folklore et de citations. Au lever du rideau, le groupe dansant d'ivrognes évolue au son d'une joyeuse fanfare, thème « *mi-païen, mi-liturgique* », selon le compositeur, qui cite un chant de mendiants de la région de Smolensk. Le tumulte général laisse place à la poussive rengaine d'un orgue de barbarie, qui s'anime au mouvement d'une

danseuse battant la mesure avec un triangle : le compositeur introduit la mélodie guillerette d'une chanson française du début du XXe siècle, *Ell' avait un' jambe en bois*. La fête reprend son cours, de plus en plus exubérante, mais l'apparition d'un vieux prestidigitateur impose silence aux badauds. *Le tour de passe-passe* crée un tout autre univers, dès ses premières notes gémissantes, aux accents mystérieux. L'arachnéenne texture musicale, aux sonorités chatoyantes et dispersées, rappelle les *Parfums de la nuit*, deuxième volet d'*Iberia* de Debussy, et, parcourue de chromatismes frissonnants, elle fait naître la vision de ce personnage hoffmannien et fantastique. Les trois poupées, animées par la flûte du magicien, qui s'est exprimée en une cadence délicieusement vulgaire, explosent d'une vitalité exubérante dans la *Danse russe*.

Celle-ci présente un refrain en accords parfaits parallèles, suivis de deux couplets apparentés. Stravinski emprunte leur thématique à un chant de la fête de la Saint-Jean, qui s'énonce à différents registres, offrant de périlleux déplacements. En conclusion, le refrain jaillit une dernière fois dans une coda qui fait éclater l'écriture conjointe d'un contre-chant du thème en une ligne disjointe et désarticulée.

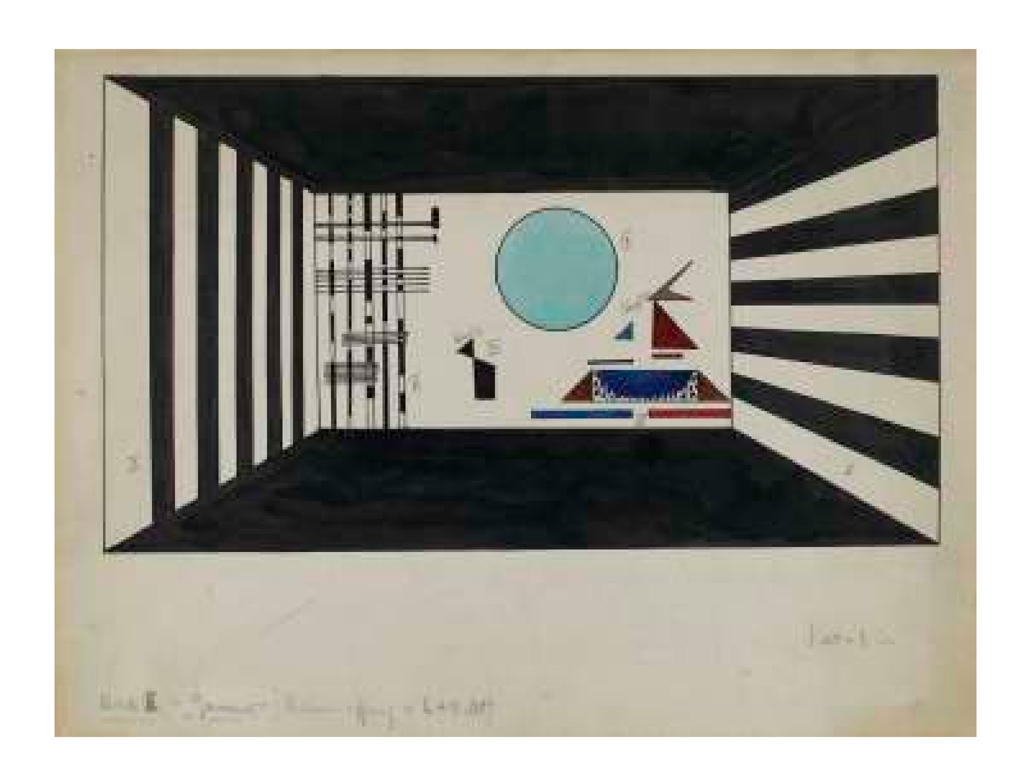
Deuxième tableau
Dans ce tableau transcrit par Stravinski, la « réduction » au clavier, par ses ruptures et ses contrastes violents, traduit avec efficacité la théâtralité schématique du ballet. Propulsé par un coup de pied venant des coulisses, Petrouchka fait irruption sur la scène. Sa surprise et sa colère s'expriment par le fameux thème polytonal, superposant deux arpèges, celui de *do* majeur et celui de *fa* dièse, agglomérés ensuite dans un trémolo mélodramatique. Puis un thème léger et fantasque harmonisé « à la russe » sur une pédale évoque les états d'âme changeants du pantin. La Ballerine fait son entrée sur un motif gracieux et sage, repris et déformé dans une danse sauvage. Le départ de la Ballerine s'accompagne d'une cadence initialement confiée à la clarinette, exprimant le désespoir de Petrouchka, suivie des arpèges furieux du thème polytonal.

Troisième tableau
De cinglantes quartes ouvrent cette page, exprimant l'agressivité du Maure. Mais celui-ci entame bientôt une danse pesante et maladroite, au son d'une morne mélopée. La Ballerine apparaît, un cornet à pistons à la main, puis danse au son de deux valses de Joseph Lanner, compositeur autrichien : la première est accompagnée de façon rudimentaire et gauche, tandis que la seconde offre un coloris plus raffiné et tchaïkovskien ; elles contribuent à recréer dans l'œuvre l'ambiance cosmopolite de Saint-Pétersbourg. Le couple dansant formé par la Ballerine et le Maure est évoqué par la superposition du deuxième thème de valse avec la mélopée du Maure, en un grotesque contrepoint. L'entrée de Petrouchka est suivie d'un violent combat, qui réintroduit les arpèges bitonaux, furieusement dissonants. La victoire du Maure s'accompagne des rageuses quartes initiales.

Quatrième tableau

Dans ce dernier volet coïncident le point culminant de la fête et la fin « tragique » de l'intrigue. Un ostinato, fondé sur des tierces parallèles aux deux mains, créant un univers harmonique « primitif », rehaussé d'allusions polytonales, évoque l'effervescence générale. Sur ce tapis sonore se fait entendre le robuste thème de la *Danse des nounous*, emprunté au folklore (déjà exploité par Balakirev, en 1858, dans son *Ouverture sur trois thèmes russes*). Un montreur d'ours joue une stridente mélodie sur son chalumeau (absente de la transcription de Stravinski), puis un marchand éméché fait irruption, jetant des billets à la foule (thème accentué, précédé d'une vigoureuse anacrouse) et fait danser au son de son accordéon deux bohémiennes. S'impose alors le piétinement des cochers et des palefreniers, en accords martelés. Ce thème (également folklorique) se conjugue à celui de la *Danse des nounous*. Surgissent les déguisés, dans un mouvement perpétuel chromatique en expansion. Leurs bouffonneries font jaillir autant de thèmes populaires, d'allure parfois enfantine, dans une écriture très complexe qui reflète l'exubérance de la trame orchestrale. À la fin de sa transcription, le compositeur ramène le trémolo polytonal, suivi d'un glissando balayant le clavier, résumant ainsi les péripéties finales du ballet. Mais celles-ci, quoique exposées de façon lapidaire, se présentent différemment dans la version originale : l'arpège polytonal est brutalement réintroduit, signalant le combat final. La mort de Petrouchka s'accompagne d'une brève page de mélancolie rappelant le thème du personnage, enveloppé de sonorités éthérées des cordes. Le matériau initial du quatrième tableau, ralenti et entrecoupé de silences, évoque la foule qui se disperse. Dans un contexte polytonal, d'une grande efficacité dramatique, vient se superposer l'arpège rageur de Petrouchka, accompagnant la provocante grimace du héros.

Anne Rousselin



Vassily Kandinsky, dessin préparatoire pour *Tableaux d'une exposition*. *Gnomus*, 1928

Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier

Legs de la veuve de l'artiste, Nina Kandinsky, en 1981.

Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Vassily Kandinsky, dessin préparatoire pour *Tableaux d'une exposition*. *Le Vieux Château*, 1928

Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier

Legs de la veuve de l'artiste, Nina Kandinsky, en 1981.

Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Vassily Kandinsky, dessin préparatoire pour *Tableaux d'une exposition*. *La Grande Porte de Kiev*, 1928

Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier

Legs de la veuve de l'artiste, Nina Kandinsky, en 1981.

Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Moussorgski/Kandinsky
Le projet de Mikhaïl Rudy

Kandinsky a conçu à Murnau, en Bavière, toute une série de pièces de théâtre et a écrit un certain nombre de textes qui traitent de l'art total, entre 1909 et 1914, à l'époque du Blauer Reiter. La théâtralité de l'art total était alors une question très actuelle. Kandinsky s'intéressait beaucoup au théâtre et aux metteurs en scène – dans sa bibliothèque, on trouve aussi bien des livres de Gordon Craig que des théories du théâtre russe comme celles de Nikolaï Evreinov – qui traitent de la conjonction de différents éléments pour créer cette fameuse œuvre d'art totale. Il était aussi très intéressé par les idées et les réalisations de Scriabine.

Le concept de théâtre proposé par Kandinsky peut paraître paradoxal. D'un côté, ce sont des textes visionnaires incroyablement bien écrits. Mais d'un autre côté, quand on commence à regarder ses pièces de plus près, les problèmes de leur réalisation semblent difficilement surmontables. Par exemple, la musique est supposée jouer un rôle important, mais elle existe très peu au final. Kandinsky peut commencer une pièce avec l'indication d'un « accord indéterminé » ou bien écrire lui-même des sortes de mélodies populaires russes, mais qui sont en fait très peu utilisables.

Kandinsky a collaboré pour la plupart de ses pièces avec le compositeur Thomas de Hartmann (sans parenté avec Victor Hartmann, l'inspirateur des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, ni avec Karl Amadeus Hartmann), disciple de Gurdjieff. Peu de ces partitions ont survécu, certaines sont conservées à l'Université de Yale aux États-Unis et le compositeur Gunther Schuller a réalisé une tentative de synthèse de ce qui existe – un résultat assez modeste. J'étais fasciné en lisant ces textes de Kandinsky, pleins d'idées et de rêve, mais qui restaient pour moi de belles utopies.

En 1928, alors que Kandinsky est déjà depuis plusieurs années professeur au Bauhaus, on lui demande de réaliser la mise en scène des *Tableaux d'une exposition*. Or Kandinsky, depuis un certain temps, s'était détaché du problème du théâtre. Avec les *Tableaux d'une exposition*, c'est la première et unique fois qu'il accepte de travailler à partir d'une musique déjà existante, sans doute parce qu'il se sentait des affinités profondes avec cette œuvre inclassable. Quand j'ai lu le texte et vu les dessins des figurines, j'ai pensé au début qu'il était influencé par une autre figure du Bauhaus, Oskar Schlemmer, qui a réalisé le *Ballet triadique*, œuvre manifeste de l'art total du Bauhaus. En allant plus loin, j'ai appris qu'Oskar Schlemmer et les autres personnalités du Bauhaus s'étaient eux-mêmes inspirés des écrits de Kandinsky, qui dataient des années 1910. Finalement, Kandinsky a ainsi renoué de façon pratique avec ses propres écrits théoriques.

Le spectacle a eu un très grand succès lors de sa création en 1928, au Friedrich Theater de Dessau. Les *Tableaux d'une exposition* ont été joués au piano en direct, avec un important appareil théâtral, des décors de très grandes dimensions et un énorme travail d'éclairage, qui a généré d'innombrables indications de Kandinsky. Ce dernier a exigé par exemple un fond noir, qui après les « profondeurs insondables » du noir sur noir, est devenu violet grâce à un jeu de lumières complexe. Quand on pense qu'en 1928, il n'existait même pas un variateur de lumières !

Lorsque j’ai découvert l’existence de ce spectacle et surtout les magnifiques aquarelles de Kandinsky, je n’ai eu qu’une envie, le faire revivre. Je joue les *Tableaux* depuis mon adolescence et je m’en sens très proche. L’idée d’introduire un éclairage différent de cette œuvre m’enthousiasmait. Mais comment s’y prendre ? J’avais à ma connaissance trois sources.
Un tapuscrit de plusieurs dizaines de pages a été conservé, avec des annotations sur chaque morceau des *Tableaux d’une exposition*. Les décors de théâtre d’origine n’existent plus et nous n’avons pas de photos de ces décors. Il nous reste cependant seize aquarelles et dessins de chacun de ces tableaux ainsi qu’un texte complémentaire de Kandinsky, et enfin une partition pour piano qui appartenait à l’assistant de Kandinsky, Felix Klee, le fils de Paul Klee. Ce dernier document est totalement fascinant, car pour ainsi dire à chaque mesure, on indique ce qui doit se passer.

Quel a été mon rôle dans tout cela ? Un rôle d’interprète, exactement le même que celui que j’ai face à une partition de Beethoven ou, disons, de Moussorgski. J’ai lu le texte de Kandinsky comme une véritable partition, entendant la musique qui retentissait derrière chaque indication scénique. Et quand je me mettais au piano, je voyais ses images dans ma tête. J’étais fasciné !
Je voudrais être toujours le plus fidèle possible à l’auteur. Le travail de documentation, de recherche des sources, d’identification avec l’auteur et d’empathie avec l’époque est absolument indispensable. Mais on ne peut revenir au passé que jusqu’à un certain point: on porte nécessairement en nous tout ce qu’il y a eu entre 1928 et aujourd’hui. Les yeux d’aujourd’hui sont des yeux différents.

J’ai donc proposé à la Cité de la musique deux possibilités d’adaptation : une mise en scène à l’identique, ou bien une réalisation avec les technologies d’aujourd’hui, avec les moyens multimédia. Je demeurais hésitant sur le choix à faire.

Pour moi, la réalisation théâtrale posait beaucoup de problèmes. Certaines remarques de Kandinsky étaient injustifiables pour le spectateur d’aujourd’hui. Par exemple entre les deux morceaux *Baba-Yaga* et *La grande porte de Kiev*, qui se suivent sans la moindre interruption, il écrit que quatre minutes doivent suffire pour changer les décors ! C’est un peu comme réaliser un spectacle de Georges Méliès : cela doit avoir le charme d’autrefois, mais c’est probablement peu convaincant si l’on suit à la lettre ses indications. De plus, quelqu’un devait faire les panneaux de scène, les « faux » Kandinsky, car les aquarelles originales sont très petites. A l’inverse, la vidéo me semblait bien convenir car je pense que ce qu’a voulu faire Kandinsky, c’est introduire la notion de temps dans un tableau. La solution de créer une animation abstraite avec la vidéo reprend cette idée. C’est finalement en lisant le texte de Kandinsky *A travers le mur* qui traite de la subjectivité et de l’objectivité dans l’art, que j’ai eu une sorte de révélation : l’important est de faire quelque chose d’une beauté qui « me concerne », c’est-à-dire qui ne soit pas qu’une reconstitution pour historiens, mais qui soit quelque chose de vivant.

Les indications pour chacun des dix tableaux et six promenades sont d'un niveau de détail très différent. Des tableaux comme *Gnomus* ou *Le vieux château* reçoivent des indications d'une grande précision. Ces deux tableaux se construisent devant nos yeux au fur et à mesure que la musique avance et ne sont visibles dans leur totalité qu'à la fin. Mais pour beaucoup d'autres, ce n'est absolument pas le cas. Par exemple, pour un morceau comme *Les Tuileries*, il est seulement écrit : « *un écran blanc est disposé sur scène, sur lequel est projeté un kaléidoscope. Celui-ci doit être fortement coloré, mais de ton joyeux…* » Ensuite, il est indiqué sur telle mesure : « *plus sombre et plus lent* », sur telle autre : « *plus clair et plus rapide* ». Ici, l'acte d'interprétation est très important.

Deux tableaux nécessitaient la présence de danseurs, non obligatoirement des danseurs étoiles, mais plutôt des mimes. Dans *Le marché de Limoges*, les danseurs hommes, habillés en femme, devaient raconter l'histoire d'une querelle suivie d'une réconciliation. Il fallait donc créer une chorégraphie avec plusieurs éléments : un plan de Limoges, mis sur une sorte de piédestal bleu blanc rouge, sur lequel apparaissent deux figures animées, qui sautent d'une marche à un certain endroit de la partition, avec un effet d'éclair décrit par Kandinsky. Les costumes qu'il a dessinés pour ces danseurs sont très proches de ceux d'Oskar Schlemmer.

Pour *Samuel Goldenberg et Schmuÿle*, les danseurs ne devaient pas vraiment danser, mais plutôt gesticuler. Ici, les indications de Kandinsky sont réduites : deux colonnes surmontées d'un cercle de couleur qui tourne ; en fait, Kandinsky propose de projeter sur le fond de ces colonnes – comme dans un théâtre d'ombres – les deux personnages en costumes traditionnels juifs qui s'invectivent. C'est très compliqué de trouver, pour représenter ces personnages, une solution convaincante et esthétiquement valable.

Dans d'autres morceaux comme *Bydlo*, on voit une série de figures rondes, carrées, rectangulaires. Chacun de ces éléments, à un certain moment de la pièce, doit apparaître et traverser la scène. L'esquisse de Kandinsky ne doit pas être regardée en tant qu'entité, c'est plutôt un mode d'emploi pour le spectacle, comportant à la fois les figures et les indications de leurs mouvements. Bien qu'abstraits, les éléments apparaissent comme de véritables personnages avec leur propre caractère. Ce qui est très intéressant, c'est qu'ils doivent traverser la scène chacun à un rythme et une vitesse différents, alors que la musique garde toujours le même tempo. C'est ce qui explique le décalage entre les différentes vitesses et crée un effet tout à fait étonnant.

Dans *Baba-Yaga*, la scène est constituée de « cartes perforées » encadrant une sorte d'horloge, en fait une figure abstraite, ronde avec des aiguilles. Celle-ci devait être recouverte d'un matériau noir et ne devait être vue que durant la partie centrale du morceau qui est en trois parties (les première et troisième parties sont rapides et celle du milieu plus lente), puis revenir à la fin. Derrière les « cartes perforées », suivant le rythme de la musique, les gens devaient manier des lampes de poche, suivant des mouvements précis. Il fallait le repenser.

Dans le *Ballet des poussins dans leur coque,* il n'y avait comme décor que trois lignes courbes trouées avec, derrière ces trois lignes, trois personnes munies de lampes de poche jaunes, qui les tournent au rythme de la musique. Je voyais ce morceau comme un film d'animation

de Norman McLaren, pionnier de l'animation abstraite, les points lumineux – les poussins - m'apparaissaient aussi vivants et pleins d'humour que des personnages animés. Pour réaliser ce tableau, il existe seulement un petit dessin de Kandinsky avec des lignes ondulantes, rien d'autre. Pour le reste, c'est un travail d'imagination.

Pendant le travail préparatoire, j'ai écrit un scénario, en faisant la synthèse des sources et en mettant précisément des images sur chaque note de musique. Je n'ai pas de mots pour remercier Le Centre Pompidou qui a fait un travail fantastique, en particulier le conservateur Christian Derouet qui m'a donné accès à la partition annotée par Félix Klee, tout comme la Cité de la musique, qui s'est embarquée dans cette folle aventure.

À partir de ce scénario, la Cité a contacté l'équipe de L'E.S.T., L'Étude de Supervision des Trucages, une équipe de grands spécialistes, pour me prêter main forte. Je leur ai fourni, outre le scénario, mon propre enregistrement des *Tableaux d'une exposition* dans une version récente, pour leur donner les indications de mes tempi et préparer la version de concert. Ensuite, cela a été un travail de fourmi. L'équipe a travaillé à la réalisation du scénario. Très régulièrement, j'allais voir la progression du travail et essayais de trouver des solutions artistiques. Par exemple, dans *Samuel Goldenberg et Schmuÿle,* nous avions un problème pour la représentation des personnages juifs en costume traditionnel. Le parti pris a été de montrer les personnages en reprenant l'esthétique de Kandinsky : les animateurs de L'E.S.T. l'ont réalisé de manière remarquable. Ce travail a été passionnant tout en étant une immense responsabilité : Kandinsky est l'un de mes peintres préférés.

Ce qui est important dans la mise en scène de Kandinsky, c'est la progression dramatique. Cela commence de façon très dépouillée, avec ce soleil qui apparaît – Kandinsky voyait cette promenade de façon cosmique. Plus on avance dans la dramaturgie, plus cela devient flamboyant, pour culminer à deux endroits, selon moi. Premièrement, dans *Catacombes*, apogée visionnaire où l'abstraction de Kandinsky va le plus loin : on est dans Rothko, on est dans le XXIe siècle (Turrell ou Eliasson), c'est plus que le contemporain, c'est le futur ! Cette partie est ma préférée, la plus énigmatique, très minimaliste. D'ailleurs la musique, d'une beauté indescriptible, a des décennies d'avance sur son temps. Puis, dans *La grande porte de Kiev*, il est fascinant de voir comment les différents éléments doivent se réunir dans un seul tableau. On aperçoit l'évocation des clochers russes, des tours du Kremlin, du porche de la grande porte de Kiev, les figurines qui se pressent en nombre, les nuages, la lune et le soleil. On n'est pas si loin des décors des Ballets russes avec Rimski-Korsakov ou Stravinsky. Mais on voit souvent chez Kandinsky les réminiscences de la figuration, comme le personnage du cavalier dans son célèbre tableau « Lyrisches ». Il y a toujours cette ambiguïté entre abstraction et figuration. L'œuvre se termine en élévation avec le soleil rouge, identique à celui du début. Il me semble que Kandinsky voulait clairement ajouter la dimension mystique à l'œuvre réaliste de Moussorgski.

Je pense que le mot clef de ce projet est à chercher dans le texte de Kandinsky *Du spirituel dans l'art*, parce que pour lui, la création artistique est mystique par nature. La difficulté la plus grande pour moi aura été de trouver la spiritualité qu'il cachait derrière chaque tableau. C'est de l'anti-illustration. Une sorte de rituel vu sous l'angle de la spiritualité dans l'art. C'est une prolongation de ce texte fondateur.

Propos recueillis par Pascal Huynh

Modest Moussorgski (1839-1881)

Tableaux d'une exposition

Promenade

Allegro giusto, nel modo russico, senza allegrezza ; ma poco sostenuto

Gnomus

Sempre vivo

[Promenade]

Moderato commodo assai e con delicatezza

Il vecchio castello [Le vieux château]

Andantino molto cantabile e con dolore

[Promenade]

Moderato non tanto, pesamente

Tuileries

Allegretto non troppo, capriccioso

Bydlo

Sempre moderato, pesante

Promenade

Tranquillo

Ballet des poussins dans leurs coques

Scherzino. Vivo leggiero

Samuel Goldenberg et Schmuÿle

Andante ; Grave – energico

Promenade

Allegro giusto, nel modo russico, poco sostenuto

Limoges. Le marché (La grande nouvelle)

Allegretto vivo sempre scherzando

Catacombae (Sepulcrum Romanum) [Catacombes (Sépulcre romain)]

Largo

Con mortuis in lingua mortua [Avec les morts, dans une langue morte]

Andante non troppo, con lamento

La cabane sur des pattes de poule

Allegro con brio e feroce - Andante mosso - Allegro molto

La porte des Bogatyrs (dans Kiev, l'ancienne capitale)

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

Composition : du 2 au 22 juin 1874 à Saint-Pétersbourg.

Dédicace : à Vladimir Vassilievitch Stassov.

Première édition : Bessel, Saint-Pétersbourg, 1886.

Durée : environ 35 minutes.

La vie et l'œuvre de Modest Petrovitch Moussorgski reflètent les aspirations et les tourments de la Russie durant la seconde moitié du XIXe siècle. Cet aristocrate, que l'abolition du servage en 1861 passionne mais ruine, connaît successivement la vie mondaine de la jeunesse dorée pétersbourgeoise et l'expérience communautaire d'après des modèles proposés par les socialistes utopiques. À sa mort, il laisse deux opéras inachevés. Très attaché aux principes du mouvement populiste, qui voit dans le peuple, malgré sa dégradation et ses faiblesses, un modèle, le compositeur de *Boris Godounov* puise aux racines de la musique populaire, qu'il exploite de façon novatrice et insolite.

Œuvre emblématique de la musique russe, les *Tableaux d'une exposition* constituent la seule partition instrumentale substantielle de Moussorgski, avec *Une nuit sur le mont Chauve*. Ce cycle pour piano est un hommage à l'architecte, aquarelliste et designer Victor Alexandrovitch Hartmann (1834-1873). Ce dernier est l'un des principaux artisans du mouvement néo-russe, qui, touchant principalement l'architecture et les arts décoratifs, rejette les valeurs et les canons académiques de l'Occident, cherchant ses modèles dans la Russie médiévale et populaire.

La personnalité et la position esthétique de Hartmann présentaient des affinités avec celles du musicien, membre particulièrement engagé du Groupe des Cinq. Ce dernier, regroupant autour de son fondateur Mili Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodine et César Cui, s'était donné pour mission d'exalter l'identité populaire russe dans la création musicale. Jusqu'à sa fin, au début des années 1870, il avait eu pour mentor Vladimir Stassov, importante figure de la vie culturelle russe, conservateur du département des beaux-arts de la bibliothèque de Saint-Pétersbourg. À la suite du décès prématuré de Hartmann, Stassov organise une exposition des œuvres de l'artiste. Après la mort du musicien, il fait éditer la partition, introduisant en tête de chaque pièce un bref commentaire descriptif de chaque tableau de Hartmann.

La plupart des pièces qui ont inspiré le musicien sont des études ou des aquarelles réalisées en Europe. Celle-ci reste une source d'inspiration primordiale pour ces deux artistes slavophiles, qui, comme tous les Russes cultivés de cette époque, se nourrissaient de culture occidentale et parlaient le français. Cette rencontre entre un Occident de référence et un Orient slave en quête d'affirmation de soi donne naissance à une œuvre pianistique insolite, dont la virtuosité s'écarte des chemins suivis par les compositeurs romantiques, même si la conception d'un cycle de pièces de caractère rappelle Schumann et Liszt. C'est probablement à ce dernier que Moussorgski doit le plus, à la fois sur le plan de la variation thématique et sur celui d'une écriture colorée et de dimension orchestrale. Mais le musicien russe se montre profondément original dans sa manière de faire cohabiter des emprunts à la musique populaire avec des procédés avant-gardistes. Moussorgski développe un langage harmonique peu orthodoxe, fondé sur un large emploi de la modalité propre au mélos russe, ainsi que sur des enchaînements d'accords inhabituels et saisissants.

Les *Tableaux d'une exposition* ont donné naissance à un grand nombre d'arrangements pour des formations diverses, dont l'exemple le plus célèbre est l'orchestration réalisée par Maurice Ravel en 1922 à l'intention des Concerts Koussevitzky.

Promenade. Ce fil conducteur subit, au fil de l'œuvre, des variations dictées par les différentes émotions ressenties par le musicien au cours de sa visite. Cet autoportrait musical évoque, sous sa première forme, la démarche pesante du musicien. La mélodie s'inspire d'une chanson traditionnelle célèbre, *Slava*, présentée dans un contexte archaïsant évoquant la musique chorale populaire de la Russie.

Gnomus. Ce premier tableau fut inspiré par le dessin d'un casse-noisette prenant la forme d'« *un gnome marchant avec gêne sur ses jambes déformées* ». Le caractère fantastique et inquiétant du personnage est traduit par de constants changements de tempo et de texture, ainsi que des harmonies ambiguës et chromatiques.

Il vecchio castello. Faisant suite à une mélancolique *Promenade*, ce tableau évoque « *un château médiéval devant lequel se tient un troubadour* ». Italienne par son rythme de sicilienne, la chanson de ce ménestrel adopte l'allure d'une cantilène russe.

Tuileries. Après une robuste *Promenade*, cette charmante pièce rappelle la tendresse et la complicité que le musicien, au caractère abrupt et difficile avec les adultes, entretenait avec les enfants, comme en témoigne l'original cycle de mélodies *Les Enfantines*.

Bydlo. Sans transition, cette pièce ramène l'auditeur en terre slave. Le titre, emprunté au polonais, ne signifie pas, comme il l'est souvent dit, « chariot », mais « bœuf » : Stassov décrit « *un chariot polonais, avec d'énormes roues, tiré par un bœuf* ». Contrairement au *pianissimo* suivi d'un *crescendo*, introduit par Ravel au début de la pièce, créant un effet « cinématographique » de rapprochement puis d'éloignement, Moussorgski impose d'emblée un écrasant *fortissimo*. Cette rude évocation a été interprétée comme une symbolisation du joug sous lequel la Russie maintenait à cette époque le peuple polonais.

Ballet des poussins dans leur coque. Une plaintive *Promenade* fait place à ce scherzo léger et virtuose, inspiré par une étude de Hartmann pour les costumes d'un ballet intitulé *Trilby ou l'Elfe d'Argyle*, d'après Charles Nodier, représenté en 1871 au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg.

Samuel Goldenberg et Schmuÿle. Dans cette pièce dramatique, Moussorgski confronte deux portraits réalisés par Hartmann dans la ville polonaise de Sandomir. Le thème de Samuel Goldenberg est inspiré d'un authentique chant juif du XVIIIe siècle ; celui de Schmuÿle déroule sa mélopée lancinante dans un contexte tonal inhabituel et lointain (le ton « virtuel » de *ré* bémol mineur). La virtuose superposition des deux thèmes traduit de façon éloquente le fossé séparant les classes sociales.

Limoges. Le marché. Après le retour de la *Promenade*, presque identique à la première version, mais d'une écriture encore plus large, cette évocation brillante et volubile du caquetage des commères commence de façon plutôt conventionnelle, puis évolue au fur et à mesure que la conversation dégénère en dispute, vers un discours de plus en plus original, fracturé de ruptures. Une coda bouillonnante emporte l'auditeur vers le tableau suivant, qui offre un contraste saisissant.

Catacombae (Sepulcrum Romanum). Sommet expressif du cycle, cette méditation sur la mort, d'une nudité impressionnante, est balayée de violents clairs-obscurs d'intensité qui traduisent l'angoisse et la révolte du musicien face à l'inéluctable.

Con mortuis in lingua mortua. Il s'agit de l'écho décoloré, vacillant, de la *Promenade*.

La cabane sur des pattes de poules. La célèbre sorcière des contes russes, dévoreuse d'enfants (qui vit dans une cabane montée sur pattes de poule pivotant pour faire face à sa proie), suscite chez le musicien une pièce d'une agressive modernité. Martelé et franc au début, le chromatisme omniprésent se charge d'un parfum mystérieux et maléfique dans la partie centrale, aux sonorités impalpables peuplées d'appels et de cris.

La porte des Bogatyrs. Ce finale trouve son inspiration dans une aquarelle représentant un projet pour l'érection à Kiev d'un monument destiné à commémorer l'attentat manqué contre Alexandre II, le 4 avril 1866. Surmonté d'une coupole en forme de casque, flanqué d'un clocher à bulbe, l'édifice (jamais réalisé) évoque la Sainte Russie, médiévale et légendaire, celle des Bogatyrs, les preux chevaliers aux exploits surhumains. Moussorgski fait retentir un hymne grandiose, au caractère un peu archaïque, et introduit entre ses différentes présentations une citation d'un chant de la liturgie orthodoxe russe : *Comme tu es baptisé dans le Christ*. Une volée de cloches réintroduit le thème de la *Promenade*, avant le dernier retour de l'hymne triomphal, exprimant ainsi la foi du musicien en la Russie éternelle.

En 1928, Vassili Kandinsky, alors professeur au Bauhaus, fut invité à mettre en scène les *Tableaux d'une exposition* au Friedrich Theater de Dessau (première représentation le 4 avril 1928). Ce projet donna l'occasion au peintre d'opérer une fusion des arts, l'un des objectifs du Bauhaus, dans une œuvre qui associe la musique, la peinture et le mouvement, avec la participation de deux danseurs, ainsi que celui exécuté par certains éléments mobiles des décors. Constatant que « *si la musique reflète quelque chose, ce ne sont pas les tableautins peints, mais les expériences de Moussorgski qui dépassent de loin le contenu de la chose peinte* », le peintre impose dans ses décors, constitués de seize tableaux, une vision débarrassée de l'anecdote et traduisant par l'emploi de formes géométriques une recherche de simplification et d'abstraction en résonance avec les idéaux du Bauhaus. Le travail du peintre, que l'on peut suivre au travers d'un ensemble de dessins aquarellés, dont certains portent des indications scéniques, conservés au Centre Pompidou, porte en effet la marque d'Oskar Schlemmer, chargé de la section théâtrale de l'école. Cette recherche se rapproche également des expériences soviétiques du théâtre constructiviste

durant les années 1920. Cependant la personnalité du peintre domine largement ces influences, se gardant de tout dogmatisme : certains éléments figuratifs, intensément expressifs, tels ceux qui animent le tableau XVI, *La grande porte de Kiev*, apportent lyrisme et poésie à cette démarche radicale.

Anne Rousselin

Mikhaïl Rudy

Né en Russie, élève au célèbre Conservatoire Tchaïkovski de Moscou de l'illustre pianiste et professeur Jacob Flier, Mikhaïl Rudy remporte le Premier Grand Prix du Concours Marguerite Long à Paris en 1975. Peu de temps après, au cours de sa première tournée, il demande l'asile politique en France. Mikhaïl Rudy a fait ses débuts en Occident avec le *Triple Concerto* de Beethoven en compagnie de Mstislav Rostropovitch et Isaac Stern à l'occasion des 90 ans de Marc Chagall, un peintre que Mikhaïl Rudy a toujours admiré et dont il a été proche dans ses dernières années. Depuis lors, ses engagements reflètent son statut de soliste international au plus haut niveau : débuts américains à Cleveland avec Lorin Maazel, Festival de Pâques de Salzbourg avec Herbert von Karajan, débuts à Londres avec le London Symphony Orchestra et Michael Tilson Thomas, concert à la Waldbühne de Berlin avec les Berliner Philharmoniker et Mariss Jansons, retransmis en mondovision. Plus récemment, on l'a vu aux côtés du San Francisco Symphony Orchestra avec Michael Tilson Thomas, de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise trois saisons de suite sous la direction d'Alexander Vedernikov, Andris Nelsons et David Zinman, de l'Orchestre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome avec Mstislav Rostropovitch… et de nombreux orchestres prestigieux du monde entier, y compris en France où il est très aimé du public depuis ses débuts à Paris avec Paul Paray. En 1989, il est retourné dans sa Russie natale pour un Grand Échiquier mémorable. Depuis, il joue avec les plus grands artistes russes et les orchestres les plus importants, comme l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg avec lequel il a effectué de nombreuses tournées internationales. Mikhaïl Rudy donne des récitals dans la plupart des grandes salles internationales, de Chicago et New York à Paris, Milan ou Londres. Parmi sa trentaine d'enregistrements, principalement chez EMI, mentionnons l'intégrale des *Concertos* de Rachmaninov, avec l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg, direction Mariss Jansons ; le *Premier Concerto* de Chostakovitch avec les Berliner Philharmoniker et le *Deuxième Concerto* avec le London Philharmonic Orchestra, tous deux dirigés par Mariss Jansons ; deux disques des dernières œuvres de Scriabine (Calliope) ayant reçu un Prix de l'Académie Charles-Cros ; la *Sonate en si mineur* et des œuvres tardives de Liszt (Calliope), Grand Prix Liszt de Budapest ; l'intégrale des *Variations* et d'autres pièces de Brahms ; des œuvres pour piano de Szymanowski, Grand Prix du Disque ; l'intégrale des œuvres pour piano et des œuvres concertantes de Janácek avec Charles Mackerras ; l'album *Double Dream* avec le pianiste de jazz Misha Alperin ; *Le Piano romantique* : œuvres de Liszt, Brahms, Schubert, Wagner et Chopin (coffret de 5 CD EMI). Mikhaïl Rudy a participé à de multiples émissions de télévision et de radio dont le film de la BBC consacré à Tchaïkovski où il enregistre la musique du compositeur sur son piano ; pour France Musique, il a coréalisé une série d'émissions sur Scriabine, Brahms, Szymanowski et Janácek. Très récemment, Mikhaïl Rudy a été l'invité principal d'Alain Duault dans « Toute la musique qu'ils aiment » sur France 3 et de Jean-François Zygel dans son émission télévisée diffusée sur France 2, « La Boîte à musique ». La très grande curiosité artistique de Mikhaïl Rudy l'a conduit à explorer différentes formes d'art et à réaliser avec beaucoup de succès de nombreux projets innovants. Ainsi, son duo Double Dream avec le pianiste de jazz Misha Alperin (artiste ECM) –compositions improvisées sur le répertoire classique –, présenté en concert multimédia, s'est produit dans de nombreux festivals à Jersey, Copenhague ou Sydney ainsi qu'à Paris et à Londres… Son spectacle « Le Pianiste » avec Robin Renucci, tiré du livre de Wladyslaw Szpilman, a été unanimement salué par le public et la critique, avec plus de cent représentations en France, notamment au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, en Belgique, en Hollande, en Angleterre au Festival International de Manchester ainsi qu'au Festival de Hong Kong (avec l'acteur britannique Peter Guinness). Passionné par l'écriture, Mikhaïl Rudy a écrit *Le Roman d'un pianiste – L'Impatience de vivre*, livre paru aux Éditions du Rocher en 2008. Un film portrait d'Andy Sommer également intitulé *Mikhaïl Rudy, le roman d'un pianiste*, a été diffusé par France 2.

Et aussi…

> CONCERTS

VENDREDI 17 DÉCEMBRE, 20H
Mikhaïl Glinka
Valse-Fantaisie
Felix Mendelssohn
Concerto pour violon
Franz Schubert
Ouverture dans le style italien
Symphonie n° 3

Chamber Orchestra of Europe
Vladimir Jurowski, direction
Joshua Bell, violon

DIMANCHE 9 JANVIER, 15H
Dmitri Chostakovitch
Préface à l'édition complète de mes œuvres et brèves réflexions sur cette préface op. 123
Deux Fables sur des textes d'Ivan Krylov op. 4
Cinq Romances op. 121
Dix Aphorismes op. 13
Satires op. 109
Quatre Strophes du capitaine Lebiadkine op. 146

Arthur Schoonderwoerd, piano
Nadja Smirnova, soprano
Piotr Migunov, basse

VENDREDI 14 JANVIER, 20H
Franz Liszt
Funérailles
Olivier Messiaen
Le Merle Roche
Jean-Frédéric Neuburger
Trois Chants de Maldoror
Jean Barraqué
Sonate pour piano

Jean-Frédéric Neuburger, piano

SAMEDI 12 MARS
Franz Liszt
Deux Légendes, pour piano
Les Préludes
Deux Légendes, pour orchestre
Totentanz

Anima Eterna Brugge
Jos van Immerseel, direction
Pascal Amoyel, piano Érard 1886

> SALLE PLEYEL

VENDREDI 17 DÉCEMBRE, 20H

Richard Strauss
Don Quichotte
Piotr Ilitch Tchaïkovski
Symphonie n° 6 « Pathétique »

Orchestre du Conservatoire de Paris
Alain Altinoglu, direction
Marc Coppey, violoncelle
Gérard Caussé, alto

> MUSÉE

DIMANCHE 12 DÉCEMBRE, 16H

Salon musical en famille
De bons imitateurs

JUSQU'AU 16 JANVIER 2011

Lénine, Staline et la musique
Exposition temporaire au Musée de la musique. Nocturne les vendredis jusqu'à 22h.

VENDREDI 11 DE 10H À 18H ET SAMEDI 12 MARS DE 10H À 12H30

Colloque
Franz Liszt et la France

> ÉDITIONS

Dictionnaire encyclopédique Wagner
Sous la direction de Timothée Picard • 2494 pages • 2010 • 79 €

Musique et utopies
Collectif • 154 pages • 2010 • 19 €

Histoires des musiques européennes
Collectif • 1514 pages • 2006 • 55 €

> MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons…

> Sur le site Internet
http://mediatheque.cite-musique.fr

… d'écouter un extrait dans les « Concerts » :
Tableaux d'une exposition de **Modeste Moussorgski** par **George-Emmanuel Lazaridis** (piano) enregistré à la Cité de la musique en 2007 • *La semaine grasse*, extrait de *Petrouchka*, d'**Igor Stravinski** par **Mikhaïl Rudy** (piano) enregistré en 2004

(Les concerts sont accessibles dans leur intégralité à la Médiathèque de la Cité de la musique.)

… de regarder dans les « Dossiers pédagogiques » :
Portraits de compositeurs : Stravinski dans les « Repères musicologiques » • *Le piano* dans les « Instruments du Musée »

> À la médiathèque

… d'écouter avec la partition :
Tableaux d'une exposition de **Modeste Moussorgski** par **Vladimir Krainev** (piano) • *Le Sacre du printemps ; Petrouchka* pour piano à quatre mains d'**Igor Stravinski** par **Christian Ivaldi** et **Noël Lee** (piano)

… de lire :
Igor Stravinsky d'**André Boucourechliev** • *Moussorgsky* de **Marcel Marnat** • *Le Renouveau de l'art total* sous la direction de **Danielle Cohen-Levinas**

… de regarder :
Tableaux d'une exposition de **Modeste Moussorgski** par **Valentina Igoshina** (piano)

Imprimeur FOT | Imprimeur BAF | Licences n° 1014849, 1013248, 1013252

Éditeur : Hugues de Saint Simon | Rédacteur en chef : Pascal Huynh | Rédactrice : Gaëlle Plasseraud | Graphiste : Ariane Fermont | Stagiaires : Delphine Anquetil, Camille Girard

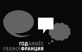
LÉ
NISTA
NELI
NE
ET LA
MUSIQUE

Exposition au
Musée de la musique

du 12 octobre 2010
au 16 janvier 2011

Billet-coupe file en vente sur
www.citedelamusique.fr
Nocturne le vendredi
jusqu'à 22 heures
Ⓜ Porte de Pantin

Exposition organisée dans le cadre
de l'Année France-Russie 2010



Cité de la musique

www.citedelamusique.fr 01 44 84 44 84

Conception graphique : Laurent Mészáros • w475 | © Photos : Lénine, 1919 • Staline, 1945 © DR • Saint-Pétersbourg, Musée d'Histoire Politique de la Russie • licences n° 757541, 757542, 757543 | Imprimeur : Arts Graphiques de France